

**RODIN
ET LA PORTE
DE L'ENFER**

**DOSSIER
DOCUMENTAIRE**

RODIN ET LA PORTE DE L'ENFER

Couverture
LA PORTE DE L'ENFER,
(détail), bronze, S. 1304

3	ÉDITORIAL
4	RODIN EN 1880, LE CONTEXTE DE LA COMMANDE DE LA PORTE DE L'ENFER
5	1—SOUS L'ÉGIDE DE DANTE
5	Premières recherches de composition : une porte à caissons
6	Unification de la composition
6	Trois figures et groupes principaux dominant alors <i>La Porte</i>
8	Les damnés et leurs châtiments
9	Les dessins noirs
10	2—LES PASSIONS HUMAINES : DE DANTE À BAUDELAIRE
10	<i>La Porte</i> en 1885-1887
11	L'inflexion baudelairienne
12	Illustrer <i>Les Fleurs du mal</i>
14	3—CADRE ARCHITECTURAL ET PERSPECTIVE DÉCORATIVE
14	La quête sans fin des moulures idéales
15	Intégration des figures à la structure
16	4—DES FORMES VIVANTES EN DEHORS DE LA PORTE
16	Circulation des motifs entre Sèvres et <i>La Porte de l'Enfer</i>
17	Les évadés de la <i>Porte</i>
17	Résurgences tardives de sujets dantesques
18	5—LA PORTE RÉVÉLÉE, EXPOSÉE, DIFFUSÉE
18	Le mystère de 1900
19	<i>La Porte</i> exposée en morceaux au musée Rodin
19	<i>La Porte de l'Enfer</i> fondue en bronze
20	<i>La Porte de l'Enfer</i> dans le jardin du musée
21	BIBLIOGRAPHIE

ÉDITORIAL

Les œuvres constituent le cœur d'un musée. On pourrait dire que *La Porte de l'Enfer* est, d'une certaine façon, au cœur de la création de Rodin puisque, de 1880 à sa mort, elle fut l'œuvre à laquelle l'artiste travailla le plus durant sa vie. Elle représenta pour lui, tout à la fois, une ligne d'horizon, une entreprise en devenir permanent, un réservoir de formes. Après les expositions sur les grands chefs-d'œuvre — notamment *Les Bourgeois de Calais* (1977), *La Muse Whistler* (1995), *L'Âge d'airain* (1997), *Balzac* (1998), *Victor Hugo* (2002) —, le musée Rodin se devait de livrer une synthèse de la recherche sur cette réalisation si centrale.

Il est beaucoup question ici de traduction. Traduction de *La Divine comédie* de Dante par Rivarol, que Rodin a lu et relu. Traduction de la poésie en sculpture. Traduction dessinée. Plus largement, les notions de passage, de « décloisonnement » et de « porosité » sont quasi consubstantielles à Rodin. Passage, l'œuvre devait l'être au sens propre, puisqu'il devait s'agir de la porte d'entrée d'un musée. Passages entre les domaines : la céramique et la sculpture monumentale, le dessin et le modelage. Glissement de Dante à Baudelaire, de Minos au *Penseur*... L'œuvre est profondément polysémique, « résistant aux catégories comme aux définitions », entretenant l'indécision entre ronde-bosse et relief, sculpture et architecture, drame et rêve, ou bien encore « extase et damnation ».

Ce faisant, elle est certainement la plus emblématique de l'esthétique de Rodin : fondamentale mais inclassable, protéiforme et d'une unité formelle impressionnante, hors normes par son format, sa structure et la multiplicité des figures. Source d'une multitude d'icônes — au premier rang desquelles *Le Penseur* et *Le Baiser* — mais presque toujours en devenir. Emblématique d'une esthétique à l'expression vibrante, aux épidermes frémissants, aux chairs pantelantes pour traduire une vision de la destinée humaine correspondant à son temps.

CATHERINE CHEVILLOT

Directrice du musée Rodin

Conservateur général du patrimoine

RODIN EN 1880, LE CONTEXTE DE LA COMMANDE DE LA PORTE DE L'ENFER

Quand Rodin reçoit de l'État la commande d'une porte, il est un artiste peu connu, âgé de presque 40 ans. Nul ne peut alors imaginer que cette modeste commande, destinée à un musée des arts décoratifs qui n'est encore qu'un vague projet, ouvre pour l'artiste une décennie d'intense création, dont les fruits vont nourrir son œuvre durant tout le reste de sa carrière. Rodin a en effet passé la majeure partie de la décennie précédente en Belgique et a dû se battre pour imposer sa première grande figure, *L'Âge d'airain*, au Salon de 1877.



L'ÂGE D'AIRAIN, 1877, bronze,
H 180,5 L 68,5 P 54,5 cm, CG. 00136

L'ÂGE D'AIRAIN

Première œuvre importante de Rodin exposée à Bruxelles, cette figure montre déjà toute la maîtrise du sculpteur, son attention à la nature vivante dans l'attitude et le modelé. Un jeune soldat belge, Auguste Neyt, posa pour cette œuvre dépouillée de tout attribut permettant d'identifier le sujet. Elle est exposée au Cercle artistique de Bruxelles en 1877, sans titre, puis au Salon, à Paris, sous le nom de *L'Âge d'airain*.

La statue, dite aussi *L'Homme qui s'éveille* ou *Le Vaincu*, évoque l'homme des premiers âges. Elle tenait à l'origine une lance dans la main gauche, mais Rodin choisit de la supprimer pour dégager le bras de tout attribut et donner au geste une ampleur nouvelle. Soupçonné, lors de son exposition à Bruxelles, de l'avoir moulée directement sur le modèle, Rodin doit prouver que la qualité du modelé de sa sculpture provient bien d'une étude approfondie des profils et non d'un moulage sur nature. Ses détracteurs finissent par reconnaître la bonne foi du sculpteur.

Edmond Turquet, sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, soutient Rodin pour la commande d'un bronze de *L'Âge d'airain*, et lui passe alors commande d'un « modèle d'une porte décorative » ornée de « bas-reliefs représentant la Divine Comédie du Dante », selon les termes de l'arrêté signé par le ministre Jules Ferry le 16 août 1880. Cette porte est destinée à la façade d'un musée des arts décoratifs que l'État veut créer à Paris, sur le modèle du South Kensington Museum de Londres (actuel Victoria and Albert Museum). L'emplacement envisagé est alors celui de l'actuel musée d'Orsay.

1 — SOUS L'ÉGIDE DE DANTE

Comme beaucoup d'autres artistes avant lui, Rodin est fasciné par *La Divine Comédie*, le premier grand chef-d'œuvre de la littérature italienne, écrit au début du XIV^e siècle par le poète florentin Dante Alighieri. Mais seule la première partie, *L'Enfer*, l'inspire réellement : Dante y décrit sa traversée des neuf cercles qui composent les régions infernales, guidé par Virgile, dans le but de rejoindre au Paradis sa bien-aimée, Béatrice.

LA DIVINE COMÉDIE DE DANTE ALIGHIERI

Dante commença sa rédaction en 1307. L'écrivain italien décrit son voyage à travers les trois parties du monde éternel : l'Enfer, le Purgatoire et le Paradis. *La Divine Comédie* est le récit de ce cheminement mystique, purification personnelle en même temps que projet d'éducation morale de la société.



**PREMIÈRE MAQUETTE POUR
LA PORTE DE L'ENFER**, 1880, cire,
H 23,3 L 15,5 P 2 cm, S. 1170

PREMIÈRES RECHERCHES DE COMPOSITION : UNE PORTE À CAISSONS

Dans un premier temps, Rodin tire l'essentiel de son inspiration du texte de Dante. Il se met au travail avec frénésie, s'efforçant de donner forme à ses idées par le dessin et le modelage. Il réfléchit à la composition d'ensemble de son œuvre, imaginant d'abord une porte formée de caissons juxtaposés contenant des panneaux sculptés en bas-reliefs, comme le montrent les deux premières maquettes modelées et plusieurs grands dessins d'ensemble. Il s'inspire alors de modèles plus anciens, notamment la *Porte du Paradis* de Lorenzo Ghiberti et les portes réalisées par Henry de Triqueti pour l'église de la Madeleine à Paris (1838). De nombreuses feuilles représentant des scènes d'assemblées d'hommes, qui sont en fait des ombres, des âmes de damnés, étaient visiblement conçues pour occuper les espaces délimités par la stricte structure orthogonale des deux vantaux de la porte à caissons.

PREMIÈRE MAQUETTE POUR LA PORTE DE L'ENFER

La première maquette, promptement modelée dans la cire, matérialise l'idée initiale de Rodin pour sa composition. S'inspirant de *La Porte du Paradis* créée par Lorenzo Ghiberti pour le Baptistère de Florence (1425-1452), il divise sa porte en dix caissons, cinq par vantail, séparés par une bordure et cernés d'un encadrement décoratif. Aucun détail n'est donné sur le contenu de chacun des panneaux, Rodin se contentant d'esquisser en quelques gestes l'organisation générale du monument.



DEUXIÈME MAQUETTE POUR LA PORTE DE L'ENFER, 1880, pâte à modeler, H 16,5 L 13,5 P 2,6 cm, S. 1169

DEUXIÈME MAQUETTE POUR LA PORTE DE L'ENFER

La deuxième maquette ne montre pas la porte dans son ensemble mais se focalise sur quelques panneaux pour en esquisser la composition. Une foule de minuscules personnages peuple ces bas-reliefs. Sans qu'il soit possible d'identifier précisément les thèmes représentés, la parenté de plusieurs groupes de figures avec de nombreux dessins contemporains est évidente.

UNIFICATION DE LA COMPOSITION

Dans un second temps, Rodin envisage des vantaux moins compartimentés, où les figures se mêlent dans un espace plus unifié. C'est ce que montre la troisième maquette de *La Porte*, qui témoigne par ailleurs d'une recherche de développement de la composition en profondeur.



TROISIÈME MAQUETTE POUR LA PORTE DE L'ENFER, 1881, plâtre, H 11,5 L 7,5 P 30 cm, S. 1189

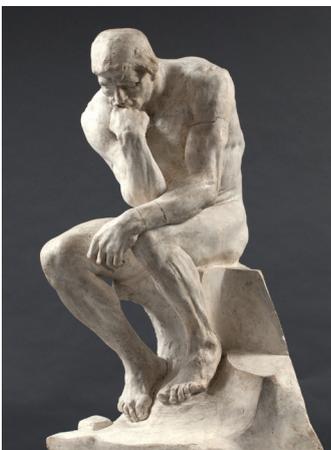
TROISIÈME MAQUETTE POUR LA PORTE DE L'ENFER

La grande troisième maquette marque un tournant décisif dans l'évolution de l'organisation projetée par Rodin pour sa Porte. On y distingue un tympan, au milieu duquel trône une figure assise qui est l'ancêtre du *Penseur*. En dessous, la composition des vantaux tend à s'unifier, mais ils restent divisés en caissons dans leur partie haute, tandis qu'en partie basse apparaissent deux groupes de grande taille inspirés des épisodes les plus célèbres de *La Divine Comédie* : à gauche, un homme et une femme enlacés (Paolo et Francesca), et à droite un homme assis portant un enfant en travers de ses genoux (Ugolin). Les montants, enfin, comportent des figures assises dans des poses méditatives, inspirées des prophètes et des sibylles peints par Michel-Ange.

TROIS FIGURES ET GROUPES PRINCIPAUX DOMINENT ALORS LA PORTE

LE PENSEUR SUR CHAPITEAU

Juché sur un chapiteau, ce *Penseur* se présente à nous comme il le fait dans *La Porte de l'Enfer*, au milieu du tympan. Il apparaît dans cette position dès la troisième maquette, qui permet de comprendre que ce chapiteau est le dernier reste d'un pilastre placé alors entre les vantaux de *la Porte*, et que le *Penseur* couronnait. L'attitude de ce personnage s'inspire à la fois de la pose méditative du *Laurent de Médicis* sculpté par Michel-Ange pour la nouvelle sacristie de San Lorenzo (Florence, 1519-1534) et de celle, tourmentée, de l'*Ugolin* de Carpeaux (musée d'Orsay, 1864). Dans le contexte de *La Porte*, *Le Penseur* représente Dante, l'auteur de *La Divine Comédie*, qui se penche sur les cercles des Enfers pour y contempler les damnés qui se débattent en vain, soumis à des supplices variés. Ce faisant, l'écrivain médite en fait sur sa propre création, et l'on doit y voir une image du poète, au sens étymologique de « créateur ».



LE PENSEUR SUR ÉLÉMENT DE CHAPITEAU, 1881-1888, plâtre, H 100 L 55 P 55 cm, S. 3469

D'une certaine manière, dans un jeu de miroir, *Le Penseur* est donc en même temps une sorte de portrait allégorique du sculpteur réfléchissant à sa création. Comme pour un grand nombre de figures, Rodin fit ensuite de *Penseur* une œuvre autonome en remplaçant le chapiteau par un tertre. C'est dans sa version agrandie en 1903 qu'il devint l'une des sculptures les plus célèbres au monde. Le passage à l'échelle monumentale lui ôta tout lien avec *La Porte de l'Enfer* et avec Dante: *Le Penseur* représente désormais une image universelle de l'Homme plongé dans sa pensée, soucieux mais se préparant à l'action, comme son corps vigoureux le lui permet.



LE BAISER, 1881-1882, plâtre, H 86
L 51,5 P 55,5 cm, S. 2834

LE BAISER

Le groupe trouve très tôt sa place dans le bas du vantail de *La Porte* mais Rodin juge cette représentation du bonheur et de la sensualité peu conforme au thème de son projet et c'est un groupe (ugolin) à la posture beaucoup plus dramatique qui le remplace dès 1887.

La même année Rodin expose *Paolo et Francesca* comme une œuvre autonome à Paris et en Belgique où elle rencontre un vif succès. L'absence d'éléments de contexte, qui ne permet pas d'identifier les deux amants, conduit le public à baptiser l'œuvre *Le Baiser*, titre abstrait qui traduit bien son caractère universel. En 1888, Rodin obtient de l'État français la commande d'une réalisation en marbre de ce groupe afin de figurer à l'Exposition universelle de 1889.

Le Baiser est directement inspiré de l'histoire de Paolo Malatesta et Francesca da Rimini, telle que cette dernière la raconte à Dante, dans l'un des passages les plus célèbres de *La Divine Comédie*.

FRANCESCA RACONTE SON HISTOIRE AVEC PAOLO

«L'amour, qui porte des coups si sûrs aux cœurs sensibles, blessa cet infortuné par des charmes qu'une mort trop cruelle m'a ravis; et cet amour, que ne brave pas longtemps un cœur aimé, m'attacha à mon amant d'un lien si durable, que la mort, comme tu vois, n'en a pas rompu l'étreinte. Enfin, c'est dans les embrassements de l'amour qu'un même trépas nous a surpris tous deux: souvenir amer, dont s'irrite encore ma douleur!»

Extrait de *La Divine Comédie*, Dante, traduction Rivarol



LES TROIS OMBRES, avant 1886, plâtre, H 97 L 92 P 40 cm, Quimper, musée des Beaux-Arts, D.14.4.1 (dépôt du Fonds national d'art contemporain)

LES TROIS OMBRES

Dans *La Divine Comédie* de Dante, les ombres, c'est-à-dire les âmes de trois damnés, se tiennent à l'entrée des Enfers et désignent une inscription sans équivoque: «Vous qui entrez, abandonnez toute espérance». Rodin fit plusieurs études d'Ombres, et finit par assembler trois figures identiques qui semblent ainsi tourner autour d'un même point. Il les plaça au sommet de *La Porte*, d'où elles dominent le spectateur, puis les fit agrandir pour créer un groupe monumental autonome. Comme pour *Adam*, dont *Les Trois Ombres* reprennent la pose douloureuse, l'influence des œuvres de Michel-Ange est ici évidente. L'exagération de l'inclinaison de la tête est telle que les cous et les épaules dessinent pratiquement une seule ligne. C'est par de telles déformations anatomiques que Rodin atteignait à une puissance expressive sans égale à son époque.

LES DAMNÉS ET LEURS CHÂTIMENTS

Par le dessin et le modelage, Rodin cherche à donner forme à ses visions dantesques, avec une grande liberté. Bon nombre d'œuvres peuvent être reliées précisément à certains passages de *L'Enfer*, mais l'artiste n'illustre jamais littéralement le texte. Il n'a visiblement pas envisagé de représenter chacun des châtiments subis par les damnés (les «ombres»), et a laissé de côté bien des épisodes décrits par Dante. Sa relation au texte est subtile, parfois ténue, et ce sont fréquemment les annotations portées sur les œuvres qui nous permettent de faire le lien, notamment dans ses dessins. Plus le temps passe, plus le travail avance, et plus Rodin se détache de sa source initiale. Les motifs qu'il a créés peuvent endosser de nouvelles significations, et s'adapter à de nouvelles inspirations.



UGOLIN FAISANT SON CRUEL REPAS (9^e CERCLE, TRÂITRES), vers 1880, plume et lavis d'encre brune, rehauts de gouache sur papier, H 19,9 L 12,4 cm, D.1916

UGOLIN FAISANT SON CRUEL REPAS

Le thème d'Ugolin dévorant ses enfants est issu des chants XXII et XXIII de Dante. Rodin a sculpté ce personnage assis avant la commande de *La Porte* et les dessins le décrivant sont particulièrement nombreux (on en compte au moins 24), s'attachant à en décrire plusieurs moments différents. La cruauté de cet épisode a été très exploitée au XIX^e siècle et il n'est pas étonnant que Rodin s'en soit préoccupé. Les dessins privilégient plutôt la proximité physique du père avec ses enfants alors que l'épisode finalement retenu pour la sculpture sera celui de la dévoration. Encore une fois, Rodin commence dans une direction pour aboutir à un résultat très éloigné de son parti pris de départ.

Le groupe d'*Ugolin* (bas du vantaïl droit), dont *Le Baiser* était à l'origine le pendant, illustre un autre récit tragique, fait par l'ancien tyran de Pise, damné pour avoir trahi sa cité (une belle série de dessins nous montre qu'il était initialement représenté assis, avec ses enfants, comme dans le chef-d'œuvre de Carpeaux). Cette triade ne survit pas au retrait du *Baiser* de *La Porte*.

UGOLIN

« Issu d'un des épisodes les plus noirs de la *Divine Comédie*, le comte Ugolin prisonnier, rendu fou par la faim, dévore ses enfants morts. Le groupe évoque le moment qui précède le paroxysme : Ugolin décharné, rampe parmi les corps de ses enfants mourants. Le regard fou, la bouche ouverte sont autant de trous noirs qui dramatisent les jeux de lumières. Le groupe agrandi devient une œuvre autonome au tout début du siècle. « Rien de plus effrayant que le groupe d'Ugolin. ... il rampe, ainsi qu'une hyène qui a déterré des charognes, sur les corps renversés de ses fils dont les bras et les jambes inertes pendent çà et là dans l'abîme. »

Octave Mirbeau, « Auguste Rodin », *La France*, 18 février 1885

« Le fantôme suspendit son atroce repas, et, s'essuyant la bouche à la chevelure du crâne qu'il rongait, prit la parole : Tu veux donc que je renouvelle l'immodérée douleur dont le souvenir seul me fait tressaillir avant que je commence : eh bien, s'il est vrai que mes paroles puissent tomber comme l'opprobre sur la tête du traître que je tiens, tu vas m'entendre sangloter et parler. » (...) « Comme le quatrième jour commençait, le plus jeune de mes fils tomba vers mes pieds étendu, en disant : « Mon père, secours-moi ». C'est à mes pieds qu'il expira ; et tout ainsi que tu me vois, ainsi les vis-je tous trois tomber un à un, entre la cinquième et la sixième journée : si bien que, n'y voyant déjà plus, je me jetai moi-même, hurlant et rampant, sur ces corps inanimés ; les appelant deux jours après leur mort, et les rappelant encore, jusqu'à ce que la faim éteignit en moi ce qu'avait laissé la douleur. »

Extrait de *la Divine Comédie*, Le récit d'Ugolin

LES DESSINS NOIRS

La qualification de « dessins noirs » correspond à la partie dessinée de l'œuvre de Rodin qu'Antoine Bourdelle, qui est à l'origine de cette appellation, admire particulièrement et renvoie précisément à la période de travail sur *La Porte de l'Enfer* à partir de 1880 (...) On a fini par utiliser ce terme pour qualifier l'ensemble de la production dessinée de Rodin autour des années 1875-1890 (...) La source majeure d'inspiration de Rodin est *l'Enfer* de Dante. Il confie à Serge Basset s'être immergé dans la lecture du poème : « j'ai vécu un an entier avec Dante, ne vivant que de lui et qu'avec lui, et dessinant les huit cycles de son Enfer ».

De nombreux dessins présentent des inscriptions qui permettent d'identifier les sources exactes et les personnages représentés. Rodin n'a pas été systématique et n'a jamais envisagé une illustration chant par chant qui suivrait la géographie du poème. Il est attiré par un certain nombre d'épisodes qui sont l'objet d'esquisses plus fréquentes. Le décloisonnement qui est la conséquence de cette pratique sélective contribue à effacer la division en cercles, dimension fondamentale de l'œuvre de Dante fondée sur une progression des péchés, des tourments et des supplices. Rodin est tout sauf un illustrateur : il ne conserve de *l'Enfer* qu'une ambiance et quelques images, qu'il va recomposer dans sa propre logique et sa vision originale. Il n'hésite pas à mêler des images inspirées par les *Métamorphoses* d'Ovide ou même par *Les Fleurs du mal*. Les titres ou les inscriptions en témoignent. C'est bien le signe que *l'Enfer* de Dante devient *l'Enfer* de Rodin.

2 —

LES PASSIONS HUMAINES : DE DANTE À BAUDELAIRE, ET RETOUR

En 1884, Rodin est suffisamment satisfait de l'état de sa *Porte* pour en envisager la fonte dès l'année suivante. Il permet alors au critique d'art Octave Mirbeau de venir admirer son œuvre et d'en publier, en février 1885, la toute première description. Ce texte peut être mis en étroite relation avec les plus anciennes photographies connues de *La Porte de l'Enfer*, prises en avril 1887 dans l'atelier.

Dès lors, il apparaît évident que la plupart des recherches menées sur le papier ont été laissées de côté, et que si *La Porte* peut encore être rapprochée de certains passages du texte de Dante, Rodin ne prétend aucunement illustrer *L'Enfer* dans sa totalité. Allant plus loin, le sculpteur rompt peu à peu cette organisation générale de l'œuvre : il déplace ou remplace à sa guise certains éléments, et intègre de nouveaux groupes et figures, sans se soucier désormais de respecter un quelconque cadre narratif, mais en ouvrant de plus en plus son œuvre à l'esprit de Baudelaire et des *Fleurs du mal*.

LA PORTE EN 1885 - 1887

Durant la première moitié des années 1880, la renommée de Rodin n'a cessé de croître, au fil de ses participations au Salon. De plus en plus de critiques d'art s'intéressent à lui, ils visitent son atelier et évoquent *La Porte*, qu'ils ont vue et qui les a frappés. En février 1885, le journaliste, critique d'art et romancier Octave Mirbeau publie la toute première description globale de *La Porte de l'Enfer*, qui ne fait référence qu'à Dante comme source d'inspiration. C'est ce texte qui nous indique que le tympan représente l'arrivée des damnés aux enfers, en arrière-plan d'un « Dante assis » qui n'est autre que *Le Penseur*. Mirbeau mentionne des bas-reliefs à têtes de pleureuse encadrées par des groupes de centaures enlevant des femmes, et il précise que les montants latéraux figurent les limbes, pour l'un, et le cercle des amours maudites, pour l'autre. On peut rapprocher de cette description quelques précieuses photographies prises dans l'atelier de Rodin deux ans plus tard, en avril 1887. Ces images constituent les plus anciens témoignages visuels de l'état de *La Porte* à cette période, et l'on y voit certains éléments décrits par Mirbeau que Rodin retirera peu après.



MONTAGE MODERNE DES TROIS PHOTOGRAPHIES DE LA PORTE DE L'ENFER DANS L'ATELIER DE RODIN, William Elborne, avril 1887

«Chaque corps obéit impitoyablement à la passion dont il est animé, chaque muscle suit l'impulsion de l'âme. Même dans les contournements les plus étranges et les formes les plus tordues, les personnages sont logiques avec la destinée dont l'artiste a marqué leur humanité révoltée et punie. Rodin nous fait vraiment respirer dans cet air, embrasé de son génie, un frisson tragique. L'effroi, la colère, le désespoir, allument les yeux, tournent les bouches, tordent les mains et font avancer les têtes sur les cols étirés. L'équilibre anatomique, tel que l'établit l'Académie, est rompu, et la beauté de convention, stupide et veule, telle que l'enseigne l'École et telle que la réclament les pendules, disparaît.»

Octave Mirbeau, « Auguste Rodin », *La France*, 18 février 1885

L'INFLEXION BAUDELAIRIENNE

En 1884-1885, Rodin est parvenu à un état qui lui semble satisfaisant, au point qu'il demande des devis à des fondeurs et obtient que la fonte lui soit commandée. Elle n'aura pas lieu, cependant, et l'on sent que Rodin dès lors s'autorise de nouvelles libertés, sous l'influence de plus en plus marquée des *Fleurs du mal*, qui se mêle à celle de Dante. Certains thèmes apparaissent, ou prennent plus d'importance: les sentiments douloureux se nuancent d'expressions plus ambiguës, les notions de sensualité et de séduction s'imposent au cœur de l'Enfer. Cette inflexion tire *La Porte de l'Enfer* vers l'universel, bien au-delà des cercles dantesques, et la critique symboliste dès lors se passionne pour cette œuvre emblématique de l'atmosphère « Fin de siècle ».

En 1886 dans la prestigieuse galerie Georges Petit, l'artiste choisit de placer explicitement ses sculptures sous l'égide de Baudelaire. Des extraits de poèmes des *Fleurs du mal* accompagnent des œuvres regroupées sous des titres communs, aussi évocateurs que mystérieux. Les *Trois femmes lasses* (qui ont été identifiées comme *Andromède*, la *Femme accroupie* et la *Cariatide tombée portant sa pierre*) sont ainsi associées à un tercet issu de *Le guignon*, tandis que le quatrain qui ouvre *La Beauté* est gravé sur la base de *Je suis belle*, seule œuvre identifiée parmi les *Trois études du rut humain* que la presse de l'époque signale. La réception est excellente, et contribue à accroître la reconnaissance critique de Rodin, ainsi que sa renommée dans les cercles artistiques et littéraires.



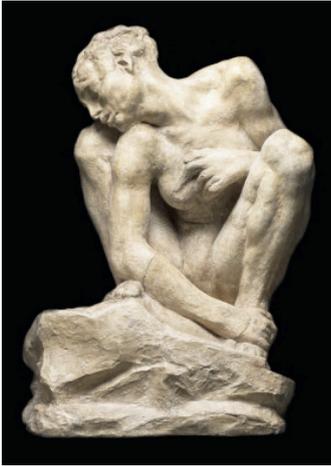
JE SUIS BELLE, 1882, plâtre,
H 70 L 35 P 36,8 cm, S. 1292

JE SUIS BELLE

Le groupe est constitué à partir de *La Femme accroupie*, tenue à bout de bras par *L'Homme qui tombe*, dont le corps paraît alors s'arquer sous l'effort. L'œuvre illustre la technique des assemblages qui devient un des traits caractéristiques du travail de Rodin. Le sculpteur modifie ainsi profondément le sens de *La Femme accroupie* en la retournant, en la repliant tel un globe fermé, que l'homme soulève comme Atlas.

**Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre,
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,
Est fait pour inspirer au poète un amour
Éternel et muet ainsi que la matière.
Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris;
J'unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes;
Je hais le mouvement qui déplace les lignes,
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.
Les poètes, devant mes grandes attitudes,
Que j'ai l'air d'emprunter aux plus fiers monuments,
Consumeront leurs jours en d'austères études;
Car j'ai, pour fasciner ces dociles amants,
De purs miroirs qui font toutes choses plus belles:
Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles!**

Extrait de *La Beauté*, *Les Fleurs du mal*, Charles Baudelaire (1821-1867), 1857



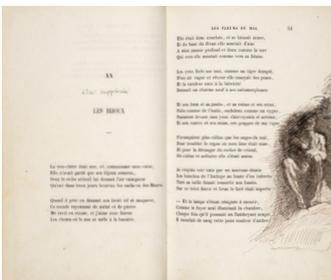
FEMME ACCROUPIE GRAND MODÈLE, 1904-1908, plâtre, H 97 L 72 P 60,5 cm, S. 3146

FEMME ACCROUPIE GRAND MODÈLE

La figure originale, tirée du tympan de *La Porte de l'Enfer*, se présente comme un bloc compact dont les membres sont rassemblés et serrés contre le torse. Cette sculpture-bloc s'inscrit dans l'analyse esthétique que Rodin faisait de la sculpture de Michel-Ange: c'est une œuvre qui, selon sa formule «pourrait dévaler une colline sans se briser». Par sa posture, à la fois fermée et ouverte, la figure est représentative de la dimension érotique qu'assume une partie de l'œuvre de Rodin dans ces années-là. Non pas l'érotisme que l'on retrouve dans les figures de naïades ou du *Baiser* mais un éros sombre et inquiet, considéré souvent comme obscène en raison de la violence sourde qui semble en émaner. Cette sensualité quasi animale de «grenouille» ou de «batracienne», pour reprendre certains propos de l'époque, en fit le succès. Rodin l'employa en différents matériaux et différentes tailles, dans *Je suis belle* ou dans les *Cariatides à l'urne* et à *la pierre*.

ILLUSTRE LES FLEURS DU MAL

En 1887, pour un collectionneur, Rodin orne de dessins l'un des exemplaires de l'édition originale du recueil de Baudelaire. Il réutilise alors de nombreux motifs créés pour sa *Porte*, en dessin ou en sculpture, qu'il adapte sans mal à ce nouveau contexte. Loin du catalogue de châtiments dressé par Dante sur la base d'une vision morale du monde, *La Porte figure* plutôt un enfer intime, reflet quotidien de notre humaine condition. Rodin ne porte aucun jugement sur ce qu'il donne à voir, conformément à la position amoral défendue par Baudelaire.



EXEMPLAIRE DE L'ÉDITION ORIGINALE DES FLEURS DU MAL, 1857, ornée de dessins par Rodin pour Paul Gallimard, 1887-1888, Reliure en maroquin brun de Henri Marius-Michel, 1857, H 18,6 L 12 cm D. 7174

RODIN ET CHARLES BAUDELAIRE

Rodin n'a jamais rencontré Charles Baudelaire (1821-1867), et les propos qu'on lui connaît contiennent de rares allusions à son œuvre: «Nous avons dans ce temps lu aussi mon poète bien aimé. Et puis aussi le satanique Baudelaire (sic) qui prédit l'impuissance et l'affront à l'artiste. Prédiction juste.» (Lettre à Hélène de Nostitz, 17 juin 1907). Il est cependant certain que la poésie de Baudelaire l'a précocement et profondément inspiré: son influence se fait sentir dès 1880 avec la mise en œuvre de *La Porte de l'Enfer*, et jusqu'aux dessins représentant des couples saphiques à partir de la seconde moitié des années 1890. Bien que l'idéalisme de Rodin soit plus proche de l'optimisme de Victor Hugo que de la noirceur pessimiste de Baudelaire, ce dernier a exprimé des conceptions sur l'Art et l'artiste proches celles du sculpteur: la vocation sacrée du travail de l'artiste, et la souffrance qui lui est inhérente apparaissent dans le poème *La Bénédiction*; la peur de l'ennui, dans *La Muse Vénale*; mais aussi, dans *La Beauté*, le risque pour l'artiste de devenir l'esclave de sa propre quête d'absolu.

EXEMPLAIRE DE L'ÉDITION ORIGINALE DES FLEURS DU MAL

En 1887, le bibliophile Paul Gallimard confia son exemplaire de l'édition originale des *Fleurs du mal* à Rodin, pour qu'il l'orne de dessins.

L'artiste s'acquitta de cette commande avec plaisir et frustration car il estima ne pas avoir eu le temps de « descendre » dans ces poèmes, comme il le dit à Edmond de Goncourt (*Journal*, 29 décembre 1887). Il rendit le livre à son propriétaire au début de 1888, enrichi de dessins réalisés à l'encre en marge des poèmes, ou en couleur, sur des feuilles libres insérées dans le volume. Rodin réutilisa de nombreux motifs liés à ses recherches pour *La Porte de l'Enfer*, aussi bien des dessins que des sculptures. En invitant Dante chez Baudelaire, il démultiplie les pistes d'interprétation de ses œuvres, d'autant que son système de relations entre texte et image est très personnel, et rarement explicite.



LA MÉDITATION SANS BRAS,
vers 1894, plâtre, H 71,8 L 35 P 26 cm,
S. 2022

LA MÉDITATION SANS BRAS

On peut s'étonner que Rodin n'ait pas placé *Je suis belle* en regard de *La Beauté*, puisque le premier vers de ce poème donne son titre à ce groupe. C'est d'une petite figure de damnée, présente dans le tympan de la *Porte*, que Rodin est parti ; il la simplifie et l'enveloppe d'un halo mouvant, à rebours du vers célèbre : « Je hais le mouvement qui déplace les lignes ». Il semble ici faire résonner son motif avec le « sein, où chacun s'est meurtri tour à tour » et avec les « larges yeux aux clartés éternelles ».

Les titres de *Méditation* et *Voix intérieure* lui seront donnés plus tard, quand Rodin en fera l'une des muses du *Monument à Victor Hugo*. Il est d'ailleurs frappant de constater que le dessin anticipe l'amputation des bras de cette figure, qu'il effectuera vers 1894 dans le cadre de ses recherches pour ce monument.

Isolée de ce contexte, elle est reprise ainsi et exposée à Dresde et à Stockholm en 1897, mais mal comprise du public, en raison de son aspect incomplet. Il s'agit cependant d'une œuvre chère à Rodin, pour laquelle Rilke donnera l'interprétation suivante : « Nous sommes surpris de voir que les bras manquent. Rodin les éprouva dans ce cas ... comme quelque chose qui ne s'accordait pas avec le corps qui voulait s'envelopper en soi-même. (...) Il en est de même des statues sans bras de Rodin ; il ne leur manque rien de nécessaire. On est devant elles comme devant un tout, achevé et qui n'admet aucun complément. »

3—

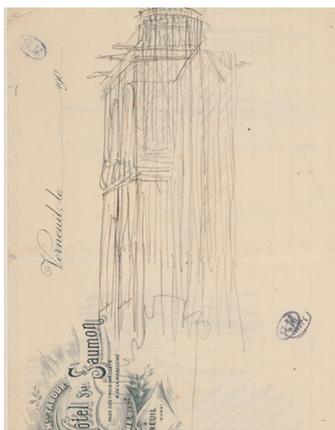
CADRE ARCHITECTURAL ET PERSPECTIVE DÉCORATIVE

Rappelons qu'à l'origine *La Porte de l'Enfer* devait servir de porte ornementale pour un musée des arts décoratifs qui n'existait pas encore. Mais faute de projet de façade dans lequel l'intégrer, Rodin devait concevoir sa porte sans référence à un bâtiment précis. Il lui donne donc une structure architecturale propre, résultant de ses réflexions autant que de ses hésitations. « Je deviens architecte, il le faut, car je compléterai ce qui me manque ainsi pour ma porte. »

Auguste Rodin

LA QUÊTE SANS FIN DES MOULURES IDÉALES

La *Porte* est structurée par de grandes lignes verticales et horizontales, en saillie parfois très forte, que Rodin anime en recourant à des moulures variées. Fasciné durant toute sa vie par les monuments du passé, il profite de ses voyages dans diverses régions de France pour relever d'innombrables profils de moulures, recherchant celles qui conviendraient le mieux à son grand œuvre. Il dessine aussi de nombreuses vues de façades en s'attachant au jeu de la lumière et des ombres sur les reliefs.



LES CATHÉDRALES DE RODIN

L'intérêt de Rodin pour l'architecture ne s'arrête pas aux constructions nouvelles : il se révèle plus étendu et éclectique. En 1875, quittant momentanément la Belgique pour se rendre en Italie, il passe par Reims, où il est fortement impressionné par la cathédrale et ses sculptures. À l'automne 1877, il entreprend sa « tournée des cathédrales », qui le mène aux quatre coins de la France. Il ne se limite pas aux chefs-d'œuvre de l'architecture gothique, mais visite régulièrement, jusque dans les premières années du xx^e siècle, églises et châteaux d'époques romane, gothique, renaissance et classique. (...) La sensibilité de Rodin à la force expressive de ces bâtiments souvent abondamment ornés de sculptures aboutit à la publication en mars 1914 de son livre *Les Cathédrales de France*, préfacé par Charles Morice, et qui rassemble les notes, croquis et dessins accumulés depuis les premières visites de la fin des années 1870.



DEUX ÉTUDES DE LA TOUR DE LA MADELEINE À VERNEUIL, 1900, crayon et plume, H 27,4 L 21,3 cm, D. 3349

L'écrivain Charles Morice (1861-1919), peu après 1910, commence par rassembler les notes que Rodin a prises sur les cathédrales de France, au cours de ses nombreux voyages à travers la France. L'écrivain était un familier de l'artiste. En 1900, il avait donné des conférences et écrit un livre sur son art. Pour cet ouvrage, il ne se contente donc pas de rédiger une longue préface, mais réécrit sans doute des passages de la prose de Rodin, qui supporte difficilement ces interventions si l'on en croit la réponse de l'écrivain : « N'est-ce pas précisément pour mettre votre pensée sous une forme convenable que vous avez jugé ma collaboration utile ? ».

INTÉGRATION DES FIGURES À LA STRUCTURE

Les figures et les groupes créés pour *La Porte* passent par une phase d'adaptation qui permet à Rodin de les placer dans l'ensemble qu'il est en train de composer. Il est ainsi amené à modifier leurs bases, à couper certaines parties, à changer la position de certains membres, de sorte à connecter ses créations au fond ou au cadre de la porte. Dans ce but, il renouvelle également le traitement de certains éléments du vocabulaire décoratif traditionnel comme les feuilles d'acanthé et les rinceaux.



TYMPAN DE LA PORTE DE L'ENFER, 1888-1889, plâtre, H 128,5 L 258 P 86 cm, S. 5729

TYMPAN DE LA PORTE DE L'ENFER

On peut distinguer plusieurs groupes parmi la foule de damnés présente dans le tympan, qui forment comme des strates : tout au fond, les parties en relief sont les plus anciennes ; elles représentent l'arrivée aux Enfers à gauche, et le jugement des damnés à droite. En avant, autour du *Penseur* (ici absent pour plus de lisibilité), Rodin a accumulé à partir de 1887 de nombreuses figures : la *Faunesse à genoux*, la *Femme accroupie*, la *Faunesse debout* etc. L'élément architectural qui ferme le haut du tympan comporte des éléments peu visibles depuis le sol. Les figures s'y mêlent aux détails décoratifs, pour lesquels Rodin a essayé plusieurs solutions au cours du temps. Ainsi, la frise de tête comporte des fruits, résidus d'un parti plus ancien, et les quatre consoles placées sous *Les Ombres* ont été un temps plus petites et plus nombreuses.

4 —

DES FORMES VIVANTES EN DEHORS DE LA PORTE

Au cours de la période d'intense activité ouverte en 1880, Rodin a créé un vaste répertoire de plusieurs centaines de formes. Toutes ne sont pas intégrées dans *La Porte de l'Enfer*, ou pas immédiatement, mais le sculpteur réutilise, dès ce moment et jusqu'à la fin de sa carrière, des figures, des groupes, des fragments, qui sont autant de motifs nourrissant son œuvre. Les premiers cas relèvent simplement d'une autonomisation par le placement d'un élément sur une base (piédouche, tertre, socle...), afin de permettre l'exposition, en plâtre ou après traduction dans un autre matériau comme le bronze ou le marbre. D'autres font l'objet d'un assemblage avec un autre élément (tête, bras, jambe, figure entière...), donnant naissance à une nouvelle œuvre. C'est souvent à cette occasion qu'est donné un titre que ces figures n'avaient pas dans *La Porte de l'Enfer*, où elles ne représentaient le plus souvent que des damné(e)s anonymes. D'autres encore, à partir de la fin des années 1890, font l'objet d'un agrandissement, sous une forme complète ou fragmentaire. Ce processus induit une modification profonde de leur présence physique face au spectateur, au point que l'on doit bien considérer qu'il s'agit de versions totalement nouvelles d'œuvres anciennes.



SEAU DE POMPÉI, LA NUIT,
1882-1883, Porcelaine de Sèvres,
H 31,8 D 22,7 cm, S. 2416

CIRCULATION DES MOTIFS ENTRE SÈVRES ET LA PORTE DE L'ENFER

SEAU DE POMPÉI, LA NUIT

Entré à la Manufacture nationale de Sèvres en 1879 grâce à Carrier-Belleuse, Rodin y travailla jusqu'en 1882. Il était chargé de créer de nouveaux types de décors, en tirant parti notamment de la technique de la pâte rapportée, qui consiste à poser au pinceau, sur la porcelaine crue, des couches successives de pâte liquide. Sur les grandes surfaces régulières des vases dont Carrier-Belleuse avait créé la forme depuis 1875, Rodin imagina des compositions à mi-chemin de la peinture et du léger relief. Recruté pour ses qualités de modelleur et de dessinateur, il développa aussi une technique de gravure dans la pâte.

Le seau de Pompéi *La Nuit* est véritablement le chef-d'œuvre de Rodin à Sèvres, avec son pendant intitulé *Le Jour*. L'artiste y a déployé un décor inspiré peut-être du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, où s'intègrent des motifs liés à *La Porte de l'Enfer*. Après 1882, Rodin ne travailla plus dans les ateliers de Sèvres, mais il se vit encore confier des « travaux du dehors ». Très pris par son grand œuvre, il ne se montra pas très productif, mais il livra entre 1887 et 1891 trois modèles de vases destinés à l'édition, qui reprennent des éléments des bas-reliefs de *La Porte*, notamment *Les Limbes*, le masque de *Pleureuse* et les centaures enlevant des femmes.



LA DANAÏDE, (détail), 1889, marbre,
H 36 L 70 P 54 cm, S. 1155

LES ÉVADÉS DE LA PORTE

LA DANAÏDE

Andromède est le nom donné, hors du contexte de *La Porte de l'Enfer*, à une figure de damnée recroquevillée, présente dans le vantaïl droit, dont Rodin fit aussi le *Génie ailé tombant*. Le sculpteur a représenté cette princesse enchaînée sur un rocher, offerte en sacrifice à un monstre marin, désespérée du sort horrible qui l'attend, car elle ne sait pas encore que Persée va venir la sauver. Il transforma une épreuve en plâtre de cette petite sculpture en une *Danaïde*, autre figure de l'accablement. Selon le mythe grec, les filles de Danaos, ayant tué leurs maris le soir de leurs noces, ont été condamnées dans l'Hadès à remplir perpétuellement un récipient percé. Rodin a coupé les jambes d'*Andromède*, il l'a basculée sur son côté gauche et l'a entourée d'une base enveloppante. Il l'a enfin dotée d'une amphore d'où s'échappe de l'eau, qui se mêle au flot de sa chevelure.

RÉSURGENCES TARDIVES DE SUJETS DANTESQUES

Jusque tard dans sa carrière, Rodin revient occasionnellement à des sujets inspirés de *L'Enfer* de Dante, tant cette lecture de ses jeunes années l'a marqué. Il est fréquent que nous n'ayons conscience de ce lien que par une inscription de sa main, qui indique sommairement à quel épisode il a pu penser en travaillant à telle ou telle œuvre.



**PAOLO ET FRANCESCA DANS
LES NUAGES**, (détail), 1904, marbre,
H 65,5 L 70 P 55 cm, S. 1147

PAOLO ET FRANCESCA DANS LES NUAGES

Longtemps après qu'il se fut éloigné de Dante, Rodin revint occasionnellement à des sujets tirés de *L'Enfer*, en sculpture comme en dessin. *Paolo et Francesca dans les nuages* donne une vision euphémique du couple d'amants maudits : enfin enlacés, ils ne sont plus ballotés par la tourmente mais simplement posés sur de paisibles nuages.

5 — LA PORTE RÉVÉLÉE, EXPOSÉE, DIFFUSÉE

Cette partie aborde enfin la question de la présentation au public et de la diffusion de *La Porte* comme œuvre. Il s'agit d'une part d'évoquer les questions que l'on se pose au sujet de l'état incomplet — ou « décomplété » — présenté par Rodin aux visiteurs de sa grande exposition personnelle, en 1900, et d'autre part d'expliquer le caractère multiple de cette sculpture qui existe sous la forme de plusieurs exemplaires en plâtre et en bronze.

LE MYSTÈRE DE 1900

En 1898, Rodin se décide à montrer enfin son œuvre maîtresse : il prévoit d'organiser, pendant l'Exposition universelle de 1900, une grande rétrospective de son œuvre. Il fait donc préparer un exemplaire complet, auquel ses mouleurs travaillent durant une année entière, de juin 1899 à juin 1900. C'est pourtant une étrange *Porte de l'Enfer* qu'il expose finalement, dépourvue des figures et des groupes qui auraient dû peupler sa surface.

On ne connaît pas les raisons précises qui ont amené Rodin à montrer sa *Porte* dans cet état. Il n'y a sans doute pas de cause unique, mais il est certain qu'au cours des années 1890 les conceptions esthétiques de Rodin avaient beaucoup évolué, et il est probable que le sculpteur aurait aimé apporter à sa *Porte* des transformations qu'il n'avait pas anticipées.



LA PORTE DE L'ENFER AU PAVILLON DE L'ALMA, 1900, photographie d'Eugène Druet, annotée : « moins grosses de dimension, les moulures, plus incolores, plus fines », ph. 285

LA PORTE DE L'ENFER AU PAVILLON DE L'ALMA

Pour sortir *La Porte* de l'atelier, et la transporter dans le pavillon dressé place de l'Alma, il avait fallu la couper en deux moitiés, qui furent remontées sur place au cours de la seconde quinzaine de mai 1900. C'est à ce moment-là, sans doute, que Rodin prit vraiment conscience de ses doutes quant à l'esthétique de sa *Porte*, dont il trouvait les « moulures trop grosses », alors qu'il les souhaitait « plus incolores, plus fines ». Son esthétique avait évolué au cours de la seconde moitié des années 1890, si bien qu'il n'était plus satisfait des fortes ombres causées par les figures et les groupes jaillissant du fond. Ne trouvant pas de solution réalisable en un si court délai, le sculpteur, qui n'aimait pas décider hâtivement, préféra sans doute ne rien faire. On peut en conclure que si les figures et les groupes ont été coupés pour des raisons techniques, c'est bien pour des raisons plastiques qu'ils n'ont pas été remontés, et que ceci n'est qu'un choix par défaut en attendant de trouver une solution qui ne s'est jamais présentée.

Le plâtre exposé en 1900 est ensuite ramené dans l'atelier du Dépôt des marbres, puis à Meudon. Rodin y apporte encore de petites modifications dans les premières années du xx^e siècle, mais sans en changer la structure ni les principaux éléments.

LA PORTE EXPOSÉE EN MORCEAUX AU MUSÉE RODIN

Une nouvelle série d'épreuves de nombreux sujets de *La Porte* a probablement été tirée peu de temps avant la mort de Rodin ou pendant les premières années de l'existence du musée : montées sur des socles en plâtre aux formes très sobres, elles visaient à évoquer les nombreux groupes et figures de la *Porte*.



LA PORTE DE L'ENFER EN PLÂTRE

À la toute fin de la vie de Rodin, et avec l'accord de ce dernier, Léonce Bénédict, le premier conservateur du musée, fait réaliser un nouvel exemplaire complet de *La Porte*, à partir des moules fabriqués en 1899 pour préparer l'exposition de 1900. Exposé au musée Rodin jusqu'au milieu des années 1960, ce plâtre est aujourd'hui en dépôt au musée d'Orsay. On peut considérer qu'il correspond à l'état auquel Rodin était parvenu vers 1890, et qu'il envisageait initialement de montrer en 1900.

LA PORTE DE L'ENFER, entre 1880 et 1917, plâtre, H 529 L 396 P 118,5 cm, dépôt du musée Rodin au musée d'Orsay, S. 2450

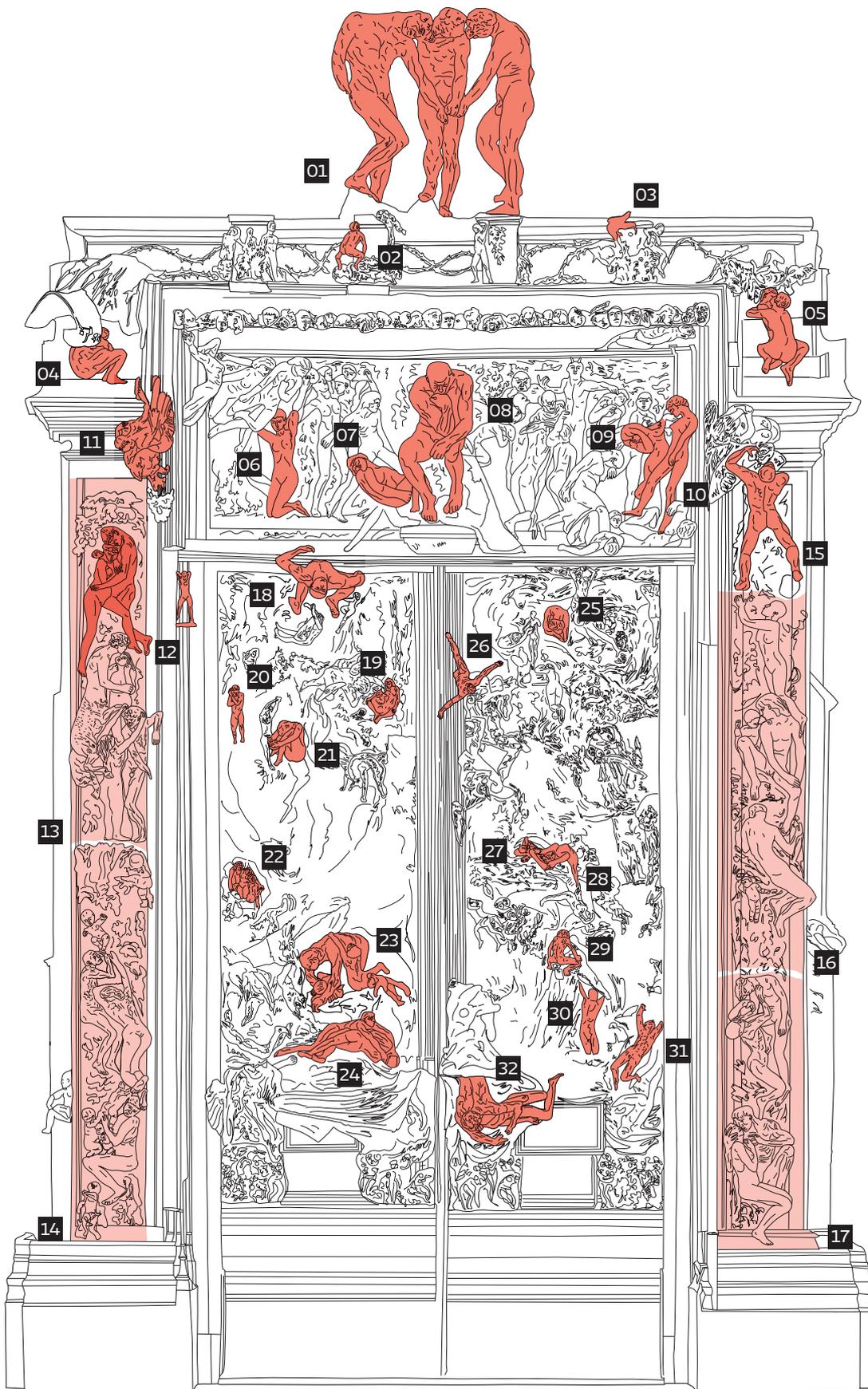
LA PORTE DE L'ENFER FONDUE EN BRONZE



Le grand plâtre remonté en 1917 a servi de référence pour les épreuves en bronze fondues après la mort de l'artiste. Les quatre premiers ont été réalisés par la fonderie Alexis Rudier selon la technique de la fonte au sable entre 1925 et 1945 (bronzes du Rodin Museum de Philadelphie, du musée Rodin de Paris, du Musée national d'art occidental de Tokyo et du Kunsthhaus de Zurich). Les quatre suivants ont été exécutés à la cire perdue par la Fonderie de Coubertin entre 1977 et 2015 (bronzes du Iris and B. Gerald Cantor Center for the Visual Arts de Stanford, du musée préfectoral de Shizuoka, de la Rodin Gallery de Séoul et du musée Soumaya de Mexico).

LA PORTE DE L'ENFER, 1880-vers 1890, haut-relief en bronze, fonte Alexis Rudier, 1926-1929, d'après l'état de 1917, S. 1304

LA PORTE DE L'ENFER DANS LE JARDIN DU MUSÉE



Par ordre alphabétique

- 30 Adolescent désespéré
- 25 Andromède
- 32 Avarice et Luxure
- 04 Cariatide à la pierre
- 13 Cercle des amours (partie supérieure)
- 17 Cercle des amours (partie inférieure)
- 27 Désespérés
- 21 Désespoir
- 06 Faunesse à genoux
- 10 Faunesse debout
- 07 Femme accroupie
- 31 Fugit amor
- 28 Fugit amor avec L'Éveil
- 11 Génie ailé tombant
- 19 Glaucus
- 18 Homme qui tombe
- 15 Je suis belle
- 16 Les Limbes (partie supérieure)
- 14 Les Limbes (partie inférieure)
- 09 Méditation
- 26 Mercure
- 05 Métamorphoses d'Ovide
- 24 Paolo et Francesca
- 08 Penseur
- 03 Petite faunesse
- 20 Petite Ombre
- 01 Trois Ombres
- 22 Trois sirènes
- 23 Ugolin
- 12 Vaine tendresse
- 02 Vieillard assis
- 29 Vieillard assis

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

Le Normand-Romain Antoinette, *Rodin : La Porte de l'Enfer*, collection « tout l'œuvre », Paris, Éditions du musée Rodin, 2003.

Guide des collections du musée Rodin, Paris, Éditions du musée Rodin, 2008.

Le Normand-Romain Antoinette, *Rodin*, Paris, Éditions Citadelles & Mazenod, 2013.

ÉCRITS

Rodin Auguste, *L'Art, Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Éditions Grasset, 1911.

Rodin Auguste, *Les Cathédrales de France*, Paris, Librairie Armand Colin, 1914.

CATALOGUES D'EXPOSITION

Rodin en 1900 : l'exposition de l'Alma, Paris, musée du Luxembourg, 12 mars - 15 juillet 2001, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Éditions du musée Rodin, 2001.

Corps et Décors. Rodin et les Arts Décoratifs, Paris, musée Rodin, 16 avril - 22 août 2010, Éditions du musée Rodin, Alternatives, 2010.

Rodin : Les Ombres, Quimper, Musée des Beaux-Arts, 5 mars - 7 juin 2010, Paris, Éditions Somogy, 2010.

L'Enfer selon Rodin, Paris, musée Rodin, 18 octobre 2016 - 22 janvier 2017, Paris, Éditions du musée Rodin, Norma, 2016.

SITOGRAFIE

Le site de l'exposition permet de découvrir plus de 50 figures de *La Porte de l'Enfer*
www.enfer.musee-rodin.fr

BIOGRAPHIE

www.musee-rodin.fr/fr/ressources/chronologie-dauguste-rodin

FICHES ÉDUCATIVES

Sculpture et Architecture
www.musee-rodin.fr/fr/ressources/fiches-educatives

Rodin et les écrivains de son temps
www.musee-rodin.fr/fr/ressources/fiches-educatives/rodin-et-charles-baudelaire

LA VIE DES FORMES

film *La Porte de l'Enfer*
(durée 4 minutes environ)
www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/la-porte-de-lenfer

TECHNIQUES DE LA SCULPTURE

Le moulage et le tirage
(durée 5 minutes environ)
La taille du marbre
(durée 5 minutes environ)
La fonte du bronze à la cire perdue
(durée 5 minutes environ)
www.musee-rodin.fr/fr/ressources/la-fabrication-dune-sculpture

CRÉDITS PHOTOS

© agence photographique
du musée Rodin,
ph. P. Hisbacq : p. 4, 6 (bas),
12 (haut)

© agence photographique
du musée Rodin,
ph. J. Manoukian :
couverture, p. 7, 19 (haut)

© musée Rodin,
ph. J. de Calan : p. 8 (bas),
12 (bas), 14, 19 (bas)

© musée Rodin,
ph. B. Hatala : p. 15

© musée Rodin,
ph. C. Baraja : p. 5, 6 (haut),
11, 13, 16, 17 (bas)

© musée Rodin,
ph. H. Lewandowski : p. 6
(milieu), 17 (haut)

p. 8 (haut), D.R.

MUSÉE RODIN

DIRECTRICE DE LA PUBLICATION

Catherine Chevillot
Conservateur général
du patrimoine,
directrice du musée Rodin

DOSSIER ÉLABORÉ PAR LE SERVICE CULTUREL

mars 2017

